



TITLE:

ひとはなぜ自分自身のテキストが
読めないのか ―テキストの一般
性にかんする受容理論的考察―

AUTHOR(S):

大浦, 康介

CITATION:

大浦, 康介. ひとはなぜ自分自身のテキストが読めないのか ―テキストの一般性にかんする受容理論的考察―. 人文學報 1998, 81: 79-93

ISSUE DATE:

1998-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/48520>

RIGHT:

ひとはなぜ自分自身のテキストが読めないのか

—— テキストの一般性にかんする受容理論的考察 ——

大 浦 康 介

1

ひとは自分自身のテキストの良すぎる読者であるか、悪い読者であるかのどちらかである。私は自分の書いたテキストが上手に読めない。私は自分のテキストが分かりすぎるか、分からないかのどちらかである。ふたつの極のあいだを私はいつも行ったり来たりしていて、中間の一点にふみとどまることができない。私は私のテキストにたいして「穏当な」距離をとることができない。

それは自分の顔がよく分からないことに似ている。毎日見ている自分の顔というものをひとは熟知しているはずである。目、鼻、口……。しかしひとは自分がほんとうはどんな顔をしているのかを知らない。「ほんとうは」とはもちろん「他人の目で見え」ということである。小さい鏡のなかの自分の顔は、他人から見た場合とは左右が逆である。三面鏡で左右を矯正した顔はたしかにゆがんで見える。写真で見る自分の顔にもつねに違和感がともなう。しかしそれはおそらく本質的なことではない。問題は、鏡のなかの顔であれ、左右を矯正した顔であれ、写真で見る顔であれ、ひとは自分の顔を、それが自分[・]の[・]顔[・]だ[・]と[・]分[・]か[・]っ[・]て[・]い[・]て「正しく読めるか」ということだ。逆にいえば、自分の顔が識別できない人がいるとして（自分の顔を忘れた人の症例は皆無ではない）、そのような人に自分の顔はどう映るかということでもある。

私は自分のテキストがうまく読めない。しかしそれはテキストの種類にもよる。ラブレターと学術論文とでは読める程度も読みの質も異なってくる。私がたとえば自分の書いたラブレターが読めない（あるいは「読めすぎる」）のは、顔とのアナロジーをつづけるなら、それがあまりにも「自分自身」だからだ。ところで私はなるほど自分の書いたラブレターを読むのである。読みつつ書き、書きつつ読む（〈書く〉と〈読む〉とは、外的行為を指すのでなければ、あくまで分析のための概念である。両者を区別することは原理的にはできない）。書くのは自分、読むのは相手になり代わった自分である。私の書く内容と表現を導くのは、それらに指針をあたえるのは、表出すべき私の「真情」であると同時に、いやひょっとしたらそれ以上に、読む私の、相手になり代わった私の評価である。読み手の「感動」に向けてすべては組織される。

私は私を感動させるために書く、そう言うことはできる。しかし読む私は、私であって私で

はない。少なくとも私は私でなくなろうとする。相手の「目」を自分のものとしようとする。それが私の「上手に読む」ための努力である。そして言語とはまさに自分が自分でなくなろうとすることを許すなにかである。言語を媒体とすればこそ（言語を通過することで）、こうした芸当は可能なのだ。言語は〈他者〉の住まう領域である。

想像上の相手の感動が達成されたと信じられたとき、私の筆は擱かれる。私は相手とともに感動している。私自身の言葉を前にして感動している。目的は達成されたのだ。言葉は私の手をはなれ、読解すべき一個の対象となっている。しかし私の読解はほんとうに正しいだろうか。ここで求められているのが不偏性でないことは言うまでもない。ラヴレターが私的な書きものであり読みものであるとはそういうことである。私の目標はあくまでひとりの相手の読みに合流することである。それを想像的に先取りすることである。私はほんとうに相手になり切っているだろうか。私の感動は「とほうもない勘違い」の産物ではないのか。

私はおそらく正鵠を得たことも、的を完全にはずしたこともないだろう。そういうものだ。しかしそれはどうでもいい。私がさしあたって問題にしたいのはこの種の不安ではない。私は、たとえ自分の書いたラヴレターの完璧な読者たりえたとしても（このことは相手の読みを完全にわがものとしたということと同時に、「成功した」ラヴレターを書いたということの意味する）、依然として一個のテキストとしてみたこの手紙の悪い読者であるだろう。その理由は簡単である。私は読み手としてテキストの意味の回路をおそろしく制限しているからである。それはもちろん私のテキストであるからなのだが、それはまたラヴレターという言説の特殊性にもよる。

ここで悪い読み手であるということと悪い書き手であることは同義である。私は自分の言葉のうちに多くの他者を住まわせようとはしない。私にとっての他者とは当のラヴレターを読むであろう相手、「いま、あそこ」にいる愛する対象以外にないからある。ラヴレターを作品として書く人もいるだろうが、また作品として読めるラヴレターもないわけではないが、それはまた別問題である。少なくとも私はそこにラヴレターの本質を見ない。ちなみに私にとってラヴレターを特徴づけるものとは、ヤコブソンの有名な図式を借りて言うなら、彼のいう六つの言語機能のうちのファティックな機能である。いや、ファティックなものとしてはたらくメタ言語的言説である。もちろん表現機能もあれば（「真情」の表現）、対象指示的機能も含まれる。しかしラヴレターのメッセージは煎じ詰めれば「私はあなたにラヴレターを書いています」に尽きる。これは、書いている当のものがほかでもないラヴレターであるということの意味すると同時に、それを私は、いま、ここで、このインクとペンと便箋を使って書いているということの意味する。窓の外は雨かもしれない。寒い冬の夜かもしれない。ファティックとは、コミュニケーションする者どうしの接触^{コンタクト}にかかわることである。そして接触とは、〈身体〉の接触でなくてなんだろうか。

ラヴレターのメッセージは、そうではなくて、「私はあなたを愛しています」だと言う人もいだろう。しかし愛しているとはどういうことだろうか。それは愛していると言うこと以外にあるだろうか。愛しているからそれを言うのではなく、それを言うことが愛を構成するのである。ラヴレターは、それを言うと言うのである。歌の文句ではないが「私はいまあなたに向かって恋文を書いています」と言うのである。「外では雨が……」と言うのである。書いている自分をその身体性あるいは状況性とともに伝えようとするのである。なぜならそれが相手に触れる、というより自分を触れさせるひとつの方法だからである。

愛は同語反復的にしか語られえない。「愛してる？」「うん。」「なぜ？」「愛してるから。」飛行機のなかでラヴレターを書くことを思いついた者は、嘔吐のための救急袋の裏に愛をしたためればいいのである。乱気流で揺れる機内でペンをもつ手がふるえてもかまわないのだ。そのなまなましさがいいのである。野辺を歩いてポストに向かう者は、手紙に封をするまえに一輪の野花をそこにしのばせるべきである。自分の香水を便箋に垂らすのも悪くない。

ラヴレターの定義の話で思わず興奮してしまったが、私がいま言いたいのはそのことではない。私はさきに、私は自分の言葉のうちに多くの他者を住ませようとはしない、と言った。しかしである。しかし言葉のほうが私に抵抗するだろう。言葉は私のものではなく、みんなのものである。私は言葉のうちにみんなと一緒に住まわせていただいているだけで、もとよりその主人ではない。べつに居候でも家賃を滞納しているわけでもないが、ほかの住人以上に権利があるわけでもない。ラヴレターの書き手はこのことを忘れがちだ。しかしそれはそれでいいのである。相手ひとりしか読まないラヴレターに「わがまま」は当然だ。ラヴレターがいわばテキストとして自立していないということは、さきにもみたように、むしろこのタイプの言説にふさわしいことである。ただ、言葉は否応なしに〈辞書〉や〈文法〉を押しつけてくる。ワープロが〈辞書〉なしには機能しないように、私の言葉は〈辞書〉や〈文法〉なしではひとり歩きすらできない。私は言葉の掌中にあるのであって、それほど自由ではないのである。そしてじつは〈読者〉もまた言葉のうちに潜んでいる。

書き手が仮想するラヴレターの読者はなるほどひとりである。具体的な「あのひと」である。「あのひと」の目で私は読み、「あのひと」の評価を基準に書き、推敲し、さらに書き進めてゆく。少なくともそう信じている。いったん書き上がったラヴレターを再読する私は、こうしてつくられた意味の回路をなぞるだけである。そこには強引に方向づけられた意味の必死の追認はあっても、新たな意味の発見はないかもしれない。そのほうがいいのだ。ラヴレターの投函を遅らせてはいけない。機を逸すれば、無情な白日を待つならば、ラヴレターはそのテキストとしての弱々しさをさらけ出しかねないからである。勢いやムードといったものをほかの言葉でどのように表現したらいいか私には分からないが、ラヴレターはたしかにこの種のオーラにつつまれている。

かくして私は自分の書くラヴレターの悪い読者である。つまりは幸福な読者である。

2

それにしても、ラヴレターにかぎらず、自分のテキストが強いるこの盲目はなんだろうか。私はそれを十分に言いえているとは思えない。私は自分のテキストにかんして「傷つきやすい vulnerable」状態にある。他人による自分のテキストにたいする評価と自分自身にたいする評価とをひとつのものと考えるからだ。自分自身とはこの場合、愛すべき（欲すべき）存在としての自分であることも、人格や知的能力を問われる存在としての自分であることもあるだろう。いずれにしてもそこでは広い意味での社会的認知がかかっている。たとえば論文のたぐいを書いた場合を想像してみよう。卒論でもレポートでも、学術論文でも評論でもいい。自分のテキストにたいする私自身の評価は、しばしば全肯定から全否定へと、また逆方向へとはげしく揺れ動く。私のテキストは透明である。私は、再読を重ねるにつれて、ほとんど〈文字〉に無感覚になり、純粋な意味のほぼ必然的な連なりと思われるものだけを追うようになる。意味の閉じた構築物としての私のテキストはほとんど完璧だと思えてくる。一点の曇りもない。ひとはどうであれ「私にはそれが分かる」のである。そして私にそれが分かる以上、ひともまた分かっただけでいいのではないのか。どうしてひとにそれが分からないことがありえようか。

あるテキストが分かる、あるいは分からないと言うとき、そこにはどうも時間の問題が介在しているらしい。ここでいう時間とは、テキストを構成するさまざまな意味ブロックの継起あるいは展開における時間である。テキストのテンポと言ってもいいかもしれない。というのも、これはとりわけ展開の速さやリズムに関係しているように思われるからである。しかもこのテンポは、音楽におけると同様、確定されてはいない。音楽においてはそれは、「アレグロ」といった標示に制限を受けつつも、演奏のたびに、また演奏者によって微妙に変わる。楽譜はこの種のマージンを認めているとも言える。「楽譜」を「(言語的) テキスト」と、また「演奏」を「理解 (あるいは解釈)」と言い換えれば、いちおうのアナロジーは成り立つだろう (ちなみに西洋語ではしばしば「演奏」と「解釈」は同じ語で表わされる)。ただもちろん、意味的解釈の対象としてのテキストのゆるすマージンは楽譜の比ではない。

テキストがそれ自体として時間をもっているわけではない。時間は読み手によってテキストをつうじてアクチュアライズされるかぎりにおいてしか問題とはならない (この読み手が実際の書き手であることも、そうでないこともあるだろう)。この事情は意味の実現にかんしてと同じである (意味の産出を時間というタームで考えようとしているのだから当然である)。このことを前提としたうえで、あえて (いわば比喩的に) ひとつのテキストはそれに固有のテンポをもつと言うことのできるすれば、あるテキストが「分かる」とは、その「テンポをつかむ」ということだとひとまずは考えられるだろう。われわれは読書経験から、それがつまりはテク

ストに参入するひとつの道であること、またそれがしばしばさまざまな理由（テキストの馴染みのなさや難解さ、読む側の疲労や散漫など）から容易ではないことを知っている。テキストのテンポではなく書き手（同時に読み手でもある書き手）のテンポだと言うなら、たとえばクリステヴァのテキストが読みづらいのは彼女のテンポに「ついていけない」からだということになる。

問題は多分に広い意味での論理的展開の問題である。「分かる」とは、さまざまな意味ブロックの継起（それをたとえば主語述語構造をもつ命題A B C D……と考えてもいい）のなかで、AからBへの、さらにBからCへの移行が「納得される」ということである。この場合速度は、AからBを省略してCに行くのか、あるいはAからBへ行くのにA'を経由するのかで大きく変わるだろう。ちなみにここでいう論理は、言説のタイプによっても、またそれぞれのテキストの個性によっても異なるはずである。言うまでもないことだが、意味の展開は（論理的側面にかぎってすら）単純に線^{リニア}的であるわけではない。また、範列関係と連辞関係という便利な区別をいささか無節操に（つまりはヤコブソン風に？）用いるならば、言葉の〈選択〉と〈組合せ〉のうち、時間の問題にかかわるのはもっぱら後者だということになるが、前者もまた意味の分節化に欠かせないエレメントであるには違いない。たとえば語の「これしかない」と思わせる選択は、読み手の納得を大きく引き寄せるものである。ただ、範列関係が典型的にみられるのが詩であるのにたいして、連辞関係が支配的なのが物語であり学問的言説であるということとをここで思い出しておくのも無駄ではないだろう。

さて、私が私自身のテキストを読むということの特徴はなによりも、読み進むテキスト上のいかなる点においても、次になにが来るかが分かっているということである。しかも、他人のテキストを再読する場合とは違って、それがいわば内側から分かっている、つまり書かれた部分だけでなく、それを暗黙のうちに支え補う書かれなかった部分をも知っているということである。私はある命題が産み出された思考上のコンテキストを知っていると同時に、それが別の命題と連結される私なりの論理的必然性を把握している（ここでもやはり範列関係と連辞関係が問題となる）。それがつまりはみずからが筆者であるということにほかならないのだが、私はAからBへの、さらにBからCへの移行の必然性を疑わない。ただこの場合、私は「納得させられる」わけではない。私は、自分のテキストの再読を重ねるにつれて、すでに成立したと信じられる必然性をほとんど機械的に追認するだけである。極論すれば、そこには理解も発見もない。必然性はじつは必然性として把握されてはいない。〈他者〉との出会い、期待、不安、納得、驚き、失望、葛藤、調整といった一連のプロセス、つまりは原初的ともいうべき理解のプロセスが抜け落ちているのである。パースのいう「思考」がないと言ってもいいかもしれない。私が繰り返しかえし愛^めでるのは、いわば私自身のパフォーマンスである。テンポはテンポとして意識化されない。それは自分自身の呼吸のテンポのようなものだからである。私はテキスト

の時間に自分の時間を合わせる努力を要しない。そこでは、パラドシカルにも、時間は不在なのだ。自分のテキストが分かりすぎると同時に、またそれだからこそ分からない理由のひとつは、おおよそ以上のようなことなのだろうと思う。よく思うことだが、映画の監督は自分のつくった映画をどのように見るのだろうか。

もちろん私は誇張している。私には、自分のテキストが純粋に自分のテキストでしかないと思われることはまずないし、またそれがあたかも他人のテキストのように立ちあらわれる瞬間もないわけではないからである。ただこの幸福な瞬間は長くは続かない。テキストがおおよそ自分のものであることを忘れるのはそれほど簡単ではない。

セルジュ・ドゥブロフスキーはコルネイユやブルーストを論じたまみずから小説も書く、今日やや忘れられた観のある文学研究家だが、彼はよく講演のさいに自分が以前に発表したテキストを引用した。それも何ページにもわたる部分を聴衆のまえて長々と朗読するのである。まったく新たな内容の講演を準備する労を省いたのだとする見方もできるが、それはもう一方で明らかにひとつの「兆候」だった。自分のいわば実存的不安 *angoisse* を露出して憚らない一種のエグジビショニズムが彼の講演の「売り」のひとつであったが、そしてそれは彼が公私にわたって精神分析に「世話になっている」とことと無縁ではなかったろうと思われるが、巨体をゆすりながら朗読する彼はあたかも、自分のテキストに問いかけ、それを聴衆という目前にいる他者の聴取に晒すことで、その瀕死の意味を蘇生させようとしているかのようであった。それが彼においてはまるで、あやうくなった自己の同一性を回復する作業でもあったかのように。

以上はおそらく問題の半分である。もう半分はさきにもふれた〈評価〉ということにかかわっている。私がここで言及している「私」というのは、じつはある幅をもった領域である。前にも述べたように、テキストを書きそして読む私は私であって私ではない。私は読み手として誰を想定するだろうか。私は誰になろうとするだろうか。たとえば学術論文を書く私が想定する読者は、もちろん「あのひと」ではない。それは顔が思い浮かべられる幾人かの同業者である場合もあるだろうが、より一般的には、顔の見えない、また輪郭が不明瞭な「学者共同体」といったものだろう。職業人としての学者になるとは、「学者共同体」の読みを自分のものとするということである。その読みに見合う書く能力を身につけるということである。ひとりの「一般的な学者」を自分のうちにもつことだと言ってもいい。学問でいう「真理」や「客観性」もじつはこうした読みの習得と深くかかわっている。

「一般的学者」が私のテキストを読む。その読みを基準に私はテキストを書く。しかし私は「あのひと」と合一しようとするようには「一般的学者」と合一しようすることはできないし、また必ずしもそれを欲しない。私と「一般的学者」とは時として競合関係にすらある。「一般的学者」とは可塑的な理念であって、私は既成の理念に敵対し新たな理念を提案することもできるからである。「一般的学者」はまさにその一般性ゆえに私のテキストに一定の自立

性を保証するが（そして私はラヴレターの場合よりは自分のテキストの少しは「ましな」読者であろうが）、また同じ理由からそれ自身は根本において不確定である。一方で私と「一般的学者」との関係あるいは距離は変化するが、それとともにもう一方で「一般的学者」のイメージそのものが変化する。ここでいうイメージとはもちろん読まれ、評価され、査定される私にとってのイメージである。

ふだんの相対的安定とは裏腹に、なるほど「一般的学者」のイメージは、こと私自身のテキストが問題となるとき、にわかにブレはじめる。私には急に「一般的学者」がなんなのかが分からなくなる。たしかに分かっているのは、これが私にたいしてある権力を保持しているということだけである。私をおびやかしかうる存在だということである。しかし味方なのか敵なのか。無限に寛容で自由なのか、それとも信じられないほど頑固で無理解なのか。〈母〉なのか〈父〉なのか。私はいずれも極端で非現実なふたつの選択肢のあいだをさまよう。「傷つきやすい」とはそういうことである。「傷つきやすい」者にとっての選択は、傷を与えるかもしれない相手を必要以上に受け容れるか、それとも過度に排斥するか、そのどちらかである。いや、第三の選択肢もある（しかし「第三の」と言えるかどうか）。それは、傷を受けるかもしれない当の自分を無化すること、あたかも自分は「なにものでもない」かのように振舞うことである。私は自分のテキストにかんして「大人」になれない。

もちろん「論文の書きかた」といったものはある。この種のタイトルを冠したマニュアルも稀ではない（ただ、あるといえば「手紙の書きかた」だってあるし、そこではたいてい「恋文の書きかた」に一章が捧げられている）。なるほど論文を書く私には、問題提起から結論にいたるまでの論理的展開、そのあいだの分析、解釈、理論化、例証といった一連の手続き、そしてなによりもテキストとのディーセントな距離が求められる。これらはマニュアルが教えるようにじゅうぶん学習可能であるように思われる。しかし面接のためのマニュアルをいくら読んでも対人恐怖症は治らない。「論文の書きかた」が（当然ながら）けっして教えないのは、意味というものの根本的な不安定はもちろん、そこにおけるアフェクティブな自己のかかわりである。評価を前にしてうろたえる私である。マニュアルが知らないのは、テキスト自身が身構えたり、狼狽したり、赤面したりするということだ。

たんなる書き手の熟練度の問題だと言うむきもあろう。そうとも言える。しかしそれは「身も蓋もない」言いかたというものだ。いずれにしても私は自分の書く論文のあまり良い読者ではない。この場合、それはそれでいいとは言えない。

3

私が自分のテキストにたいする私自身の読みの良し悪しを問題にする背景には、ある概念がその検討もふくめて前提されている。「一般的読者」という概念である（「平均的読者」ではな

い)。あるいは、互いに相関関係にある「一般的テキスト」と「一般的読者」である。

私が、ラヴェラーであれ論文であれ、自分の書いたテキストが読めないという、そのことじたいがじつは重要なのではない。この「読めない」の考察は、テキストおよび読者の「一般性」を逆に照射する点においてむしろ重要なのである。またそれは、さまざまなタイプの言説の特徴を認識するうえで独自の視点を提供してくれる。「読めない」度合が言説のタイプによるとすれば、より「読める」方向へと道筋をたどるなら（あるいは「読めない」という言いかたじたいが意味をもつための前提を求めるならば）、少なくとも理論的には「一般的テキスト」に行き着くはずである。「一般的テキスト」とはすなわちテキストとして完璧に自立した、アフェクティブな文脈からも独立したテキストである。私が、自分のテキストでありながら他人のそれのように読めるテキストである。つまり、ありえないテキストである。そしてこのテキストが読者として想定するのが、このテキストに織り込まれた読者が、「あのひと」でも「一般的学者」でもない「一般的読者」にはかならない。

「一般的テキスト」とはなるほど不可能なテキストである。しかしそれを近似値的に想定することならできる。あるいはそれは幻想としてなら存在する。それはたとえば「三角形の内角の和は180度である」とか「一気圧下における水の沸点は摂氏100度である」といった公理的命題にみられるようなテキストである。いかなるテキストも文脈から自由ではないとするなら、この種の命題も例外ではない。いつ、どこで、誰が、誰に向けて発話するかによってそのいわばコミュニケーション上の価値は変わってくるだろうし、そこに前提されているいくつかの取り決め（たとえば「内角」や「摂氏温度」の定義）が理解されない文化圏においては、これらの命題の文字どおりの意味すらおぼつかないだろう。しかし、あくまで相対的にはあるが、この種のテキストの文脈からの離脱度の高さは疑いえない。思えば自然科学をモデルとする科学的言説とは、内容の普遍性に見合う形式上の普遍性をそなえた言説として夢みられた言説ではなかっただろうか。「私情」を排した、万人の読みに堪えうる、誰が読んでも解釈上の誤差のない言説として企図された言説ではなかったか。

もうひとつの例として、「一般的テキスト」としてのありかたはかなり違うが、文学テキストを挙げることができる。文学テキストは自己目的あるいは自己言及的であると言われる。ヤコブソン流に言えば、そこではテキスト外部の対象を指示する機能よりもテキストそのものに向かう機能（詩的機能）のほうが優勢だということである。「なにを」よりも「いかに」のほうが大事なのだと言ってもいい。そのベースには日常言語の道具性に詩的言語の「不透明さ」を対置する詩的言語論（あるいはシンボル理論）があるのだが、これが少なくともゲートをはじめとする広義のドイツ・ロマン主義にまで遡ることもよく知られている。自己目的性とは言葉をかえて言えば自己完結性であり自律性である。^{オートノミー}「それじたいとしてある」ということだ。もちろん絶対的にそうであるわけではない。表象機能が失われることはないのだから、現実

は詩的言語はせいぜい「半透明」であるにすぎない。しかし文学テキストのまったき自律性が一時的にせよ信じられたことは、構造主義批評における「内在的分析」という神話をみても分かる。またニュー・クリティシズムは、作者の「意図」はもちろん読者の「アフェクト」も誤謬の淵源として斥けた（ピアズレー、ウィムザット）。作品にたいする読者の心理的反応は百人百様であるからあてにならないというもののだが、これは裏をかえせば、作品に内在するとされるその価値は読者のいかにかわらないということである。つまり読者を無視することと普遍的読者（私のいう「一般的読者」）を暗黙のうちに指定することとは同じなのである。ただ現実には、批評家はある水準の読者を（作品の読者として）前提としながら、しばしばそのことに無意識であるか、それを普遍的読者であると思い込んでいるのであるが（ヤコブソンとレヴィ＝ストロースによるボードレルの「猫」の分析を見よ）。

文学テキストは、まったく自己目的的で自律的であるとは言えないとしても、「多くの他者を住ませる」テキストであるとは言えそうである。詩的機能はさまざまなあらわれかたをする。韻律、隠喩、語彙や統辞上の変則性、遊戯、反復など、いずれも表現形式あるいはフォルマリストのいう「技法」に注意を引き付けるものである。おおまかに〈意味〉にたいする〈音〉や〈リズム〉の優先、あるいは〈意味〉そのものの曖昧化や遅延化と言っていいだろう。つまり、よく言われる文学テキストとりわけ詩の多義性もこうした現象の重要な一側面であるということだが、多義性とはまさに射程とされる読者の多様性にほかならない。ロラン・バルトはラシーヌの作品を形容するのに *disponibilité* という言葉を使ったが（『ラシーヌ論』1963年。彼の念頭には同時にカフカやブレヒトのテキストがあったはずだ）、この訳しにくい言葉は言語学では（もちろんまったく違った文脈で）「待機性」と訳される。ある意味で秀逸な訳語である。文学テキストの多様な意味は、さまざまな読者による選択的な顕在化を「待機」しつつそこにあるのである。いや、より正確には、どの意味も決定的ではないし、閉じられてもいない。意味は成るか成らないかのところで「宙づり」にされているのである。それが文学テキストを深層において柔軟で開かれたテキストにしているというわけだが、ここには評価の問題（良い文学か悪い文学か）がかかわってくることも事実である。

ローマン・インガルデンの「不確定箇所」（『文学的芸術作品』、1931年）やそれにつづくヴォルフガング・イーザーの「空所」（『行為としての読書』、1976年）の概念も、現象学的枠組みにおいてであるが、文学テキストの読者の潜在的な多様性を指示するものである。興味深いのは、イーザーが、「空所」を埋めつつテキストを「具体化」する読者のモデルを「内包された読者」として指定していることである。これは、選択的な「具体化」しかできない現実の個々の読者ではなく、「文学作品が作用をおこすのに必要なあらゆる先行条件を具象化した」読者を「その性格や歴史的状況について一切の予断を行なうことなく」指定したものであるという。つまりテキスト自体のなかに構造化された超越論的読者にほかならない。これは私のいう

「一般的読者」とどう違うだろうか。またこのような読者に対応する（それに「耐えうる」）文学的テキストとはどのようなものだろうか。じつは、近年の〈読み〉をめぐる議論の最大の焦点のひとつは、〈読者〉がテキストそのもののなかに、書くことじたいを制御するかたちで、いかにコード化されているかということである。言い換えれば、客観的（あるいは間主観的）読者といったものを措定できるか、できるとすればその客観性をどのような、またどの程度のものとして考えるべきかということである。イーザーの「内包された読者」のほかにも、M・リファテールの「超読者」、U・エーコの「モデル・リーダー」、J・カラーの「理想的読者」、S・フィッシュの「インフォームド・リーダー」など、さまざまな読者像が提案されたが、ここにはじつは大きなアポリアが隠されている。読者の客観性はむしろその意味生成への参与をテキスト的に保証するとともに、解釈における無秩序な多義性（「アフェクティヴ・ファラシー」）への歯止めとなるものであるが、かといって過度の客観性ひいては超越性はテキストをふたたび閉鎖し、読者そのものを雲散霧消させてしまうのである。すでに述べたように、私のいう「一般的読者」の措定は読者の無視にひとしい。リファテールやフィッシュが腐心したのは、いかに読者の現実性あるいは具体性を損なわないでそれを客観化するかという点であったが、彼らの読者概念がこのアポリアに決着をつけたとは思われない。

文学テキストを定義するさいに形式上の自己目的性（美的性格）とならんで援用される根拠が内容上の虚構性である。前者がおもに詩を念頭において言われるのにたいして、後者はふつう小説や演劇にかんして取り沙汰される。じつは文学の定義としては後者による定義のほうが古いのであって、これがアリストテレスにまで遡ることもよく知られている。ちなみに、これら二様の定義がけっして対称的なものではなく、また文学の定義がこれらによって尽くされるものでもないことはジェラルド・ジュネットが示したとおりである（『フィクションとディクション』、1991年）。虚構のテキストにおける読者を特徴づけているのは、多様性というよりむしろ抽象性である。

虚構のテキストは指示対象あるいは外延をもたないことを特徴とする。フレーゲのいう「意義」はあっても「意味」のないテキストである。しかしこの「外延ゼロ」は、ネルソン・グッドマンの指摘を俟つまでもなく、テキストが虚構であるための必要条件ではあっても十分条件ではない。ウソの言説もまた外延をもたないという意味では同じだからである。フィクションを決定づけるのはじつは「真偽を問題にしない」という発話者と受け手（たとえば小説家と読者）のあいだの一種の契約であって、発話者の側からすればこれもひとつの言語行為、サール流に言えば「不誠実さ」の約束なのである。フィクションを論じるにはテキストに内在的な視点は不十分であり、プラグマティックなアプローチが必要であるゆえんである。のちにふれるケーテ・ハンプルガーのフィクション論の限界も、また狭義のナラトロジーがフィクションの問題を扱えない理由もそこにある。それはともかく、フィクションは、テキストとしてみれ

ば、何かを指示しつつもそのじつ具体的な何ものをも指示していない（少なくともそのように受け取ることが要請されている）奇妙なテキストである。コミュニケーションの基本があくまで〈私〉と〈あなた〉のあいだの発信と受信にあるとするなら、そこでは小説家の〈私〉とまったく平行して、読者の〈あなた〉もまた括弧に入れられ、距離化され、抽象化されていると言える（ちなみに言説における「私」と「あなた」の相互依存を力説したのはバンヴェニストである）。「彼」と言うことこそが小説家の原初的な身ぶりであり、またたとえ小説家が「私」と言ったとしてもそれは一種の比喩にすぎないと考えている作家や批評家は少なくない（たとえばミシェル・ビュトール、『レペルトワールⅡ』、1964年）。小説における「彼」を受け止める読者は、自身三人称化（あるいは非人称化）するのだとも言えるかもしれない。

4

小説テキストの「一般性」については、別の角度からの接近が可能である。そこで問題となるのは、小説一般というより、芸術としての小説ともいべきある小説概念であって、そこで小説は「一般的テキスト」に、読者は「一般的読者」にもっとも近づくのではないかと推測される。

周知のように物語の形式にかんする議論はプラトンの『国家』に始まる。それはおもに広義の物語の内部における演劇的モードと物語的モード、すなわちミメシスとディエゲシスをめぐる、価値判断をふくむ議論であった。図式的に言えば、プラトンは、純粹ミメシス（演劇におけるように登場人物の対話だけからなる）、純粹ディエゲシス（作者の語りのみからなる）、混合モード（叙事詩の常態である語りと対話の混合）の三者を措定し、第二者のみを容認している。言うまでもなく国家からの詩人の追放というテーマに沿った議論である。これにたいして、より形式主義的ともいえる『詩学』のアリストテレスは、彼自身の考えるミメシス概念の枠のなかで、実質的にはプラトンのいう純粹ミメシスと混合モードのみをあつかい、それを悲劇と叙事詩という二つのジャンルの対比というかたちで論じた。ただ彼が演劇的モードのほうを重要視したことは、悲劇に割かれた圧倒的な紙数からも、またホメロスの叙事詩を賞める場合でも、その根拠を作者がほとんど介入しないことや登場人物の対話に重きがおかれていることにみている点からも明らかである。

このあと、ごく大ざっぱに言って、物語にかんする多少とも理論的な考察が出現するには19世紀末まで待たなければならないことになる。そのきっかけとなったのはフロベールの書簡集の出版（1888－1892年）である。これにいち早く反応したのがヘンリー・ジェイムズであり、ジェイムズがみずからの小説に付した一連の序文はさらにパーシー・ラボックの『フィクションの技芸』（1921年）を生む契機となるだろう。こうしてラボックからウエイン・ブースへとつづく英米圏の物語研究の伝統が形成されてゆくわけだが、そこではプラトンのミメシスと

ディエゲシスは「見せること showing」と「言うこと(語ること) telling」の対立として定式化され、物語を評価するうえでのいわば試金石となった。ジェイムズやラボックにおいてははっきりと前者が評価されたのであって(のちにこの評価は逆転する)、ジェイムズのいう物語の「演劇化」も、ラボックの「演劇的視点」も、目に見えない作者による自律的な物語世界の提示という理想に導かれた概念であった。

フロベールは好んで「芸術家 artiste」という言葉を使った。「私の原則のひとつは、自分を書いてはならないというものです。芸術家は自分の作品のなかに、神がその創造物のなかにいるようにいなければならない。つまり不可視だが全能であり、いたるところに感じるが目には見えないといった風に」(1857年3月18日、ルロワイエ・ド・シャントピー嬢に宛てた手紙)。フロベールの『ボヴァリー夫人』を論じるラボックがしばしば用いる言葉も「^{わざ}技=芸術 art」にはかならない。「フィクションにおける技=芸術が始まるのは、小説家が自分の物語を^み見^せら^れる^べき物事として考えるときでしかない。それはある仕方で提示されることによって、みずから自身を語るようになるのである」(前掲書)。この種の小説観によれば、小説の言葉は誰かによって発せられるのではない。むしろ誰かに向けて発せられるのでもない。そこには語り手も受け手も不在である。そこでは物語世界だけがまるで空中の楼阁のように、実世界から切り離されて宙に浮かんでいる。小説とはまさにそのようなことが可能な、非現実な言説なのである。実際のフロベールの小説が、発話行為の痕跡をあたうかぎり消すことによって得られるその客観性にもかかわらず、こうした小説観を体現するにはほど遠いことは、いまや多くの認めるところである。ここでいう小説は、私の「一般的テキスト」と同様、一種のユートピアにすぎない。しかしこの種のヴィジョンは、その明らかな神話性にもかかわらず(あるいはまさにそれゆえに)きわめて大きな影響力をもった。われわれはそのエコーを、たとえば最初の本格的なフィクション論ともいべきケーテ・ハンブルガーの『文学の論理』(1957年)に聞くことができる。

ハンブルガーにとって〈文学〉を定義するのはその虚構性であり、したがって〈文学〉は〈現実〉に対置されるが、そこでの現実性は発話行為の現実性以外ではない。ハンブルガーによれば、発話というものは誰かが何かについて語っているという主客の二極構造によって特徴づけられるが、その現実性はなによりも発話主体の現実性であり、それはわれわれがこの主体の時間的(したがってまた空間的)位置を問うことができるということにかかっている。言い換えれば、いわば発話の原点として「起源となる私」(「いま・ここ」の私)を想定できるということである(ただしこれはじっさいに発話のなかに「私」が明示されているかどうかにはかわからない)。そしてこの「起源となる私」を起点としてはじめて、発話対象の時間も同定されうる。ところがフィクション的発話、とりわけハンブルガーがその典型とみる三人称小説(彼女のいわゆる「エピックなフィクション」)の発話は、この「起源となる私」をもたない。

というより、そこでは「起源となる私」は登場人物であり虚構である（ハンブルガーにとってフィクションの虚構性とはじつはこの虚構性にほかならない）。であればこそ、たとえばそこで用いられる過去時制は過去を指示しないのである。小説における半過去は過去を意味しない。であればこそまた、たとえばそこでは第三者の心理状態が描写されうるのである（現実の発話においてはそれは不可能である）。くだいた言いかたをすれば、フィクションは、現実への「綻」を失った浮遊する時間と空間で占められている。

「起源となる私」をもたないということは、発話主体をもたないということである（ハンブルガーにとってあらゆる発話は現実の発話である。フィクションはそもそも発話ですらないのだ）。つまりは語り手は不在だということにほかならない。それはまた、主客の二極構造をもたないということである。すなわちフィクションにおいては、語る行為と語られる事柄とは区別されない。ナレーションとアクションはひとつのものなのである。フィクションはしたがって語り手をもたない、「みずから自身を語る」物語だということになる。ちなみに、作者が語り手とされているわけではもちろんない。作者は創造主として、画家がタブローの外にいるように、あくまで作品の外にいるのである。

ハンブルガーのいう「起源となる私」をもっとも直接的に体现しているのは、ほかでもないラヴレーターの書き手としての「私」である。逆に言えば、三人称物語を語る「目に見えない私」はそこからもっとも遠い存在だということになる。そしてそれに平行して、物語の受け手（小説の現実の読者ではない）もまた、ラヴレーターの受け手である「あのひと」の対極にあるような存在だということになるだろう。手紙から小説へ——この過程で遂行されるのはテキストの理念化にほかならない。非物質化といっても同じことである。手紙を日記や手記に置き換えてもいい。テキストは、筆跡やインクや紙と未分化の状態から、それらから独立した、複製可能な（複製とオリジナルとの区別が意味をもたない）観念の集合へと脱皮するのである。そこに印刷という契機が介在していることは言うまでもない。印刷とはなるほど「解説」にともなう誤差を解消し、かくして定められた印刷文字によるテキストを大量に再生産する技術であった。二重の意味で「誰にでも読める」テキストの発明であったには違いない。しかし〈小説〉におけるテキストの理念化はよりラディカルである。小説テキストは発話行為そのものの、ということとは当然、文字そのものの彼岸にあるのだとされたからである。印刷によってただちに複製とオリジナルの区別がなくなるわけではない。問題はテキストのアイデンティティーをどこにみるかによる。そして「みずから自身を語る」小説テキストのアイデンティティーは、理想的にはいっさいの物質性を超えるものと考えられたのである。

この事情をわれわれは、逆説的に、西洋におけるある種の一人称小説の発展経過にもみることができる。いわゆる書簡体小説や日記体小説のそれである。ここでは概括的な話しかできないが、18世紀に隆盛をみる書簡体小説やそれにやや遅れて現われる日記体小説は、もともと私

的ドキュメントの暴露ということとその文学性の抛りどころとしており、おそらくは道徳上の要請から、あくまで真正のドキュメントの忠実な再現であることを表向きは標榜せざるをえなかった。作者がしばしば、自分はたんなる編者であり、「偶然手に入れた」第三者の手紙あるいは日記を一読の価値あるものと判断して出版するのだなどと序文等で主張したのはそのためである。そこでは同時にマニュスクリプトの物質的狀態が、筆跡や紙質から加筆・訂正やページの破損・散逸の有無にいたるまで、詳細に記述されることもあった。いずれにしても原テキスト（便箋やノート）が存在し、読者はたんにその不完全な代替物を目の前にしているのだという幻想が与えられたのである。しかしこの幻想を維持する努力は時を経るにつれて確実に失われてゆく。手紙や日記はしだいにその物質性を剥奪され「文学化」するのである。それは手紙や日記のエクリチュールが小説のエクリチュールに「併合」される過程であった。それは本来叙事的物語にとっては異物であった一人称の語り手が小説の語り手として公認され自立する過程でもあった。「私」が実存的厚みを失い「非存在」となる過程であったとも言える。

ハンプルガーの小説観が突出した例であるとは思われない（もっとも一人称小説をフィクションとは見なさないというラディカリズムを別にすればであるが）。モーリス・ブランショもまた、独自の語り口で、小説言語の時間的浮遊や物語世界の自己完結性を繰り返し説いたのではなかったか。さきにもふれたミシェル・ビュトールは、三人称小説をもっとも根本的な小説形態であると見なし、それを「語り手をもたない物語」と断じている（前掲書）。物語論において「語り手」が問題とされ始めたのはそう古いことではないのである。1960年代の終わりに始まるいわゆるナラトロジーがまず取り組んだのが、以上のような小説観の脱神話化であったことは言うまでもない。ナラトロジーは、言語学的知見にもとづいて、作者と語り手の「審級」を区別し、前者を研究対象の外におくとともに後者をあらゆる物語の基礎として措定した。コミュニケーションの一形態である物語は当然送り手と受け手をもつのであり、それは人称や時制にはかかわらない、というわけである。ジェラルド・ジュネットが「一人称」、「三人称」という言いかたを嫌ったのも、いわゆる三人称物語にしても潜在的には一人称物語であり（つまり語り手はつねに「私」と言える状態にあり、また実際にそう言うこともある）、この区別は基底的なものとは言えないと考えたためにほかならない。ここでは物語総体がまったき発話行為として見直されたのだと言える。数ある言語現象のひとつとして「地上」に引き下ろされたのである。

「一般的テキスト」としての〈小説〉のウソを暴くことは困難ではないし、またそれが重要なのではない。こうした神話の存在を認めたくて（これが一定の形式的裏づけをもっていることも忘れてはならない）、それが必要とされたことじたいの歴史性を見つめることこそ重要なのである。バルト流に言うなら、〈小説〉は文学を歴史から抽象しようとするものだが、「歴史はそれが拒否されているところでこそもっとも明白に作用するのである」（『零度のエク

ひとはなぜ自分自身のテキストが読めないのか（大浦）

リチュール』、1953年）。このパラドクスを押さえることなしに神話を神話と名づけることには意味はない。

それにわれわれ自身〈小説〉の神話からほんとうに自由だろうか。たとえばもしこれを読んでいるあなたがみずから小説を書くとしたら、いったい誰に向けて書くだろうか。いや、より正確に言えば、あなたの小説の語りは誰に向けられているとあなたには思われるだろうか。「誰に」という問いにあなたは答えられるだろうか。

「一般的テキスト」も「一般的読者」も存在しない。自分のテキストを他人のテキストのように読むことはしよせん不可能である。しかし文学テキストは固有の、しかも複数のしかたでテキストと読者の一般性を志向する。思えば〈文学〉とはそもそも、一面においては、ある書きものを「一般的テキスト」にまで高める、すぐれて人為的（あるいは人間的）な作業として考えられたのではなかったか。ここで「一般的テキスト」の概念は「作品」の概念に限りなく接近する。作品を作品たらしめる大きな要素はその仕上がり finition である。絵をタブローにするのは「仕上げの一筆」である。芸術家は自分の書いたもの（描いたもの）が「作品になる」瞬間を心得ている。あるいはそれを葛藤や苦渋のなかで決定する。それは当の書きものが自分の手をはなれ、自立を余儀なくされる瞬間である。それが完結したものと見なされ、あらゆる読みに供されることを覚悟しなければならない瞬間である。この特権的な瞬間に「卑近な」読者の入り込む余地はない。

それでも……。たとえ私が小説を書いたとしても、やはり私は自分の小説の良くない読者だろう。そしてそれはどうしようもないことなのである。